



## לדתה המופלאה של לדה

תמונת לדה והברבור בשירו של ויליאם באטלר ייטס  
ובשיר עלומים גנוז של נתן אלתרמן

### זיוה שמיר

לעתים, בעודך מהלך במסדרונות הארוכים של אחד המוזיאונים הידועים, ומול עיניך חולפות ביעף עשרות תמונות ענק על נושאים מן הקלסיקה היוונית-רומית, מהתנ"ך ומהברית החדשה, האם לא מאותתים לך חושיד, שפל הנושא הכבד והמכובד לא שימש לאָמן אלא תירוץ לפריקת מאווייו הלא כל-כך מכובדים? מן הסתם חיפש לו הצייר העלוב קולר, או קולב, לתליית מחשבותיו ותשוקותיו האסורות, ומשנאלץ לכוף ראש לפני פטרונו, נותן לחמו, חיפש ומצא פתח-מילוט בדמות "הנושא המקראי" או "הנושא המיתולוגי". אמתלא כזו העניקה לו הזדמנות לעשות ככל העולה על רוחו. כך, למשל, משלא ניתן לאמני החרט והמכחול, תחת עינה הבוחנת של הכנסייה, שהעניקה להם תמיכה ורכשה את יצירותיהם, לצייר דמות נשית בעירום או לעסוק בנושאים רוויי אַרוטיקה, הם הכתירו את ציוריהם בכותרות כדוגמת "חווה והנחש", "מרים הקדושה ותינוקה", או "מרים המגדלית", שהתקבלו גם על דעתו של השמרן שבהגמונים. וכך, כשצייר רמברנדט את אהובתו סֶסְקִיָה בעירום מלא, הוא בחר לקרוא לתמונתו "בת-שבע רוחצת", בודעו היטב שהוא גונב את דעתן של הבריות; וכי לא הייתה בכל המזרח הקדום ולו אישה אחת חיוורת, שמנמנה, בהירת שיער ועין, בדמותה ובצלמה של אהובת-לבו ההולנדית. איש מבני דורו לא פצה פה ולא השמיע קול מחאה נגד התרמית המכובדת. הכותרת המקראית ה"תמימה" וה"צנועה" מילאה את תפקידה.

גם ויליאם באטלר ייטס, נכדו של כומר ובנו של צייר, ביקש, ככל הנראה, לתאר בשירתו אונס של אישה חסרת ישע הנכנעת לגבר חזק ואלים. בודעו היטב שנושא כזה לא יתקבל בעין יפה, אם לנקוט לשון המעטה, הוא העתיק את זירת האירועים אל שחר האנושות, ובחר לשחזר – בדרך הטרנספוזיציה – פרשה מיתולוגית, קמאית ועזת יצר, מן התקופה שבה התירה תפיסת האמנות לאָמן לתת דרור לכל הרהוריו הנידחים. במקום לכתוב על אונס המתחולל מול עיניו הרואות, הוא העלה מאוב את סיפור לדה והברבור, ובאמצעותו תיאר אונס של ממש, לכל שלביו, פרטיו ודקדוקיו. זאוס המחופש לברבור, הן ניחן בקווי היכר גבריים – או גברתניים – מובהקים: מקור פאלי, צוואר נטוי הנושא ראש גאה וזקוף, מוטת כנפיים מפוארת

ואַקסטרונְרטיט, המאפשרת לו לחבק את האישה, להסתירה מעין בעלה ולא לצלחה להתמסר לו. בתקופה הקלסיציסטית הנציחו ציירים את צווארו המתעקל של הברבור, הנכרך סביב לדה חסרת הישע, באמצעים חזותיים המעלים את זכר סיפור חווה והנחש, ולמתוח קווי אנלוגיה בין הנחש לבין איבר המין הגברי, בין התפוח לבין איבריה המוצנעים של האישה, ובין החטא ו"הנפילה" לבין ההתנסות המינית האסורה. אין אמנם כמדומה כל קשר אטימולוגי בין התואר "masculine" (גברי, זכרי) לבין התואר "muscular" (שרירי), אך הברבור הגברי שלפנינו ניחן בשתי התכונות גם יחד: הוא גברי ושרירי, מלא אונים וחדור תאוה וגאווה, בעל דחף בלתי נשלט לבעול ולכבוש את האישה, להיות בעלה ובעליה. לא במקרה, מכונה השכווי, אחיו של הברבור, בשם "הגבר".

השיר הוא כעין סונטה, בשינויים קלים אך משמעותיים (אבאב; גדגד; הוז; חהוח), ומתגלה בו עירוב מעניין של יסודות ישנים וחדשים, ממושטרים ופרועים, שבזכותו זכה ו"ב ייטס בארצו לכינוי "אחרון הרומנטיקונים וראשון המודרניסטים". הבית הראשון פותח in medias res במכת הפתעה, ההוממת את הנערה, אף מדהימה את הקורא. מיד לאחר מכן בא שלב ליטוף השוקיים, שבאמצעותו מבקש הגבר מלוהט-היצר להגיע אל המטרה ולבצע את זממו ללא שהייה. מול אין האונים של הנערה הנדהמת, מתגברים חשקו ותעוזתו, והוא מגיע לליטוף החזה בניסיון לרכך את שרידי ההתנגדות. בבית השני מתוארות ירכי הנערה, שאחיותן מתרופפת, וכן חוסר יכולתה להדוף את הגבר (תרתני משמע: האדם, העוף היהיר ורב הנוצה). בבית השלישי מגיע רגע הפורקן, המלווה ברטט חלציים, ובבית הרביעי שומט התוקף את הנערה באדישות מאחיותו האמיצה, ושוגה במחשבות מופשטות על מלחמת המינים שבכל דור ובכל אתר. הוא כבר בא על סיפוקו, והיא נותרת ככלי אין חפץ בו. יש לציין כי האוקטבה ב"סונטה" שלפנינו, פותחת בתקיפה המינית, ואילו הססטינה (שאיבדה את מתכונתה עקב התרחבות הטרצינה השנייה) פותחת ברגע הפורקן וההתרפות:

**Leda And The Swan** (1928) **by W.B. Yeats** (1865 – 1939)

A sudden blow: the great wings beating still  
Above the staggering girl, her thighs caressed  
By the dark webs, her nape caught in his bill,  
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push  
The feathered glory from her loosening thighs?  
And how can body, laid in that white rush,  
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there  
The broken wall, the burning roof and tower  
And Agamemnon dead.

Being so caught up  
So mastered by the brute blood of the air,  
Did she put on his knowledge with his power  
Before the indifferent beak could let her drop?

**לדה והברבור / ויליאם באטלר ייטס**

ולפֶתֶע, הַדְּ! מוֹטֵת כְּנָף חוֹבֶטֶת  
עֲלֵמָה נוֹטָה לִיפּוֹל. וְכָבֵר שׁוֹקֶה לְטוֹף  
בְּשַׁחֲרֵ טַפְרָיו. פִּיּו צְנֵאֲרָה לוֹפֵת, וְאֵת

רְכוּת שְׂדֵיָהּ הוּא מְצַמֵּיד אֱלִיו לְגוּף.

כִּיצַד תּוּכַל יָדָה הַמְבַעֲתָה הַדּוּף  
אֶת פְּאָר צִיצַת הַעוֹף מִבֵּין רַגְלֶיהָ?  
וּבְלִבָּן יְצוּעָה אֵיךְ לֹא תַחֲוֹשׁ בְּדַפְּק  
סוּפַת לְבוּ שֶׁל זֶר הַנָּח עָלֶיהָ?

מִרְטָט חֲלָצִים, שֶׁם נוֹלָד  
מְגֻדֵל מָט, קִיר נוֹטָה וְגַג בּוֹעֵר  
וְאַגְמָנוֹן מֵת.

וּמִשְׁכָּבָר דָּלֵק, הַשִּׁיג וּבָה רָדָה  
אֶף הַפְּכָה פֶּלֶת דָּמִים לְפָרָא מְכַנֵּף, הָעֵט  
עָלֶיהָ בְּחֻמָּה, הָאֵם נֹסֵד בָּהּ קֶצֶת יוֹתֵר  
דְּעָה, בְּטָרָם יִשְׁמָטָה מִפִּיו בְּלֹא חֲמָדָה?

מאנגלית: זיוה שמיר

מה דחף את ו"ב ייטס לכתיבת שיר מיזוגני ואמורלי כדוגמת "לדה והברבור", התגלמות "האסתטיקה של הרוע"? לא זו בלבד ששיר זה אינו מגנה את האונס האלים ואת מבצעו, אלא שהוא אפילו מעמיד את הגבר התקיף והתוקפני ככעין עמדת-על ש"מעבר לטוב ולרע", כאילו היה "אדם עליון" ניצשיאני, שהכול נעשה בדברו. כידוע, סבל ייטס קשות מאהבתו הנכזבת למוד גון (Maud Gonne), לוחמת חירות אירית, שהשתייכה כמוהו למסדר סודי של מיסטיקונים בשם "שחר הזהב" ("The Golden Dawn"). משסירבה שוב ושוב להיעתר להצעות הנישואין שלו, הוא הסכים לוותר על רצונותיו ועל דחפיו, ולהסתפק ב"נישואים רוחניים", שאין בהם קשר פיזי כלשהו. הכאב בגין הסכם בלתי טבעי זה עולה ובוקע מבין שיטי שיריו. בלונדון החזיק אמנם אישה נסתרת, שסיפקה בהיחבא את תאוותיו, אך גם הצורך לחלק את חייו בין הקדושה לבין הקדשה, מילאה כנראה את לבו זעם עצור, וגרמה לו לפרוק את תוקפנותו, שלא באה על סיפוקה, במילים. לפנינו אונס הזוי, המעמיד את האישה במקומה; מין פנטזיה, שבתחילתה הגבר מאלץ את האישה לספק את תאוותיו, ובסופה משליכה ואף לועג לחוסר תבונתה. לפי המסופר בספר בראשית, פיתתה האישה את בעלה לטעום מפרי עץ הדעת, ואילו כאן נרמז, לא בלי יהירות מתנשאת, שהגבר למד לקח מהפרשה, ואילו האישה נותרה בסכלותה. החטא הקדמון והידיעה שנתלוותה לאכילה מעץ הדעת נקשרים, כאמור, במסורת הנוצרית בהתנסות מינית, בעקבות "והאדם ידע את חוה-אשתו", בראשית ד, א; אך כאן, גם לאחר "הנפילה", ספק רב הוא אם הצליח הגבר (הגבר במרכאות ובלעדיהן) לתת באישה מעט בינה.

מדוע פנה ייטס להעלאתו מנבכי המיתולוגיה היוונית של סיפור לדה והברבור? דומה שהוא עשה כן משום שדמותה של לדה היא סמל ומשל לשושלת של נשים יפות תואר, ששילמו מחיר כבד, הן וכל הסובבים אותן, בגין העובדה שגברים חזקים חשקו בהן וניסו ל"נפסן" לעצמם. זאוס, אבי האלים, חשק כידוע בלדה, אישתו של מלך ספרטה, ובא אליה בחשאי

בדמות ברבור. מארבע הביצים שנוצרו ממפגש זה בקעו – לפי מקורות אחדים – התאומים קסטור ופולוקס, קליטמנסטרה והלנה היפה. אגממנון, הנזכר אף הוא בשיר "לדה והברבור", הוא אחיו של המלך מנלאוס ובעלה של קליטמנסטרה, בתה של לדה. באיליאדה הוא מתואר כלוחם אמיץ, וכגבר גאה ורב תשוקה. את בתו איפיגניה הסכים להעלות קרבן לאלים לפני המלחמה, וקליטמנסטרה לא סלחה לו מעולם על מעשהו. גם גורלה של הלנה לא שפר בהרבה מגורלן של אמה ואחותה: היא נשבתה בילדותה, ואחיה החזירוה הביתה, אך גם לאחר נישואיה למנלאוס, חטף אותה פריס, בזמן היעדרו של בעלה. רק לאחר מצור של עשר שנים, כבשו אגממנון ורעיו את העיר טרויה הנצורה, והחזירו את הלנה למנלאוס בעלה. על הלנה היפה שר, כזכור, המשורר והמחזאי כריסטופר מרלו בדוקטור פאוסטוס את השורות הבלתי נשכחות, המלמדות איזה חותם יכולה אישה יפה להטביע בתולדות האנושות, אם הגבר החושק בה – זה המבקש להיות בעלה, בעליה ובעלה – הוא מנהיג רב-עצמה:

Was this the face that launched a thousand ships  
And Burnt the topless towers of Ilium?  
Sweet Helen, make me immortal with a kiss

הַאֵלָה הַפְּנִים אֲשֶׁר הִשְׁיִקוּ אֶלְף אֲנִיּוֹת / וְגַם שָׂרְפוּ אֶת מְגֵדְלֵי  
הָאֵילִיּוֹם שֶׁקָּפְדוּ רָאשָׁם? / הֶלְנָה הַמְּתֻקָּה, עֲשִׂינִי בֹּו אֶלְמֹת בְּנִשְׁיָקָה.

את "לדה והברבור" כתב ייטס ב-1928 לאחר תהפוכות גורל לא מעטות, הקשורות לנשים שבחיי: ב-1917, לאחר שנאש מאהבתה של מוד ג'ון, הוא ביקש מבתה איזולדה שתינשא לו, אך גם הבת השיבה את פניו ריקם (ייתכן שבחר בדמותה של לדה דווקא, משום שעיצורי שמה מובלעים בשם איזולדה, אהובת לבו). באותה שנה עצמה, שבה אמר נואש מן הנשים המוכשרות והאסרטיביות לבית ג'ון, הוא נשא אישה שאותה אהב והעריך פחות משאהב והעריך את קודמותיה, ומקץ שנתיים נולדה בתו הבכורה, אן באטלר ייטס. מכאן ואילך החל כוכבו דורך: ב-1922 נוסדה המדינה האירית החופשית, וייטס הוזמן להיות חבר בסנאט. במשרה זו החזיק שש שנים תמימות, והיא תרמה לפרסומו באנגליה ומחוצה לה יותר מכל שיר שכתב אי פעם. ב-1923 אף זיכהו בפרס נובל לספרות, שהעניק לו ולשירתו חשיפה בין-לאומית חסרת תקדים. הפער העצום בין תחושת השפלה שחש עקב סירובן של הנשים שאחריהן חיזר, לעומת התהילה שבה זכה משהחליט לוותר עליהן, גרמה לו לאזכר בשירו את שושלת הנשים מן המיתולוגיה, שסבלה ושגרמה סבל בל ישוער לגברים שהקיפו אותה. אין לשכוח: אלמלא אנס זאוס, שלבש דמות ברבור, את לדה היפה והנחשקת, גם לא הייתה נולדת הבת, הלנה היפה, שחטיפתה גרמה לימים לחורבנה של טרויה ולשינוי פני ההיסטוריה. לעתים, רגע של תשוקה בלתי נשלטת יכול להוליד תוצאות הרות גורל, המפילות דורות אחדים, זה אחר זה, כטור של קוביות דומינו.

מעניין להיווכח כי ממש באותה עת, שבה כתב ויליאם באטלר ייטס הבוגר והמנוסה את "לדה והברבור" (1928), שיר ה"מכפב" במיטב האנתולוגיות של השירה האנגלית המודרנית, כתב גם משורר צעיר ובלתי נודע, טירון גמור בקריית ספר, שיר בעל אותה מגמה רעיונית ועל אותו מוטיב עצמו. גם הצעיר התל-אביבי נתן אלטרמן, שעשה כשנתיים בצרפת לרגל לימודיו (בין השנים 1921-1931), החל לחבר בסוף שנות העשרים שירים "קלסיים", שחזותם סדורה וממושטרת, אך מתחת לפני השטח רוחשים בהם יצרים עזים ופרועים. שני השירים – הסונטה של ו"ב ייטס ושירו המלוטש של אלטרמן "ארמונות מקשה" – מאזכרים את הסיפור המיתולוגי של לדה והברבור, ולשניהם חזות מכולכלת ומחושבת, המסתירה תהומות של סטיכיה גועשת:

אַרְמוֹנוֹת מְקֻשָּׁה כְּתָלוּ שׁוּלֵי רְבוּעַ,  
כְּתִבָּה שְׁלוּחָה בְּחֶסֶד מְלֶךְ רַב.  
פְּנִסֵי פְּנִינָה וְכַרְכְּבֵי זָהָב  
בְּעֵדֵי מְזַכְּרֵת-אַהֲבִים רְפֹדָה.

הַכָּפָר הִרְחִיבָה עֵינִי, הָאֲזִינָה -  
פִּיה דְּמָמָה תּוֹקְעֵת בְּשׁוֹפָר גְּדוֹל,  
עוֹד מְעֵט וְרִסֵי תַפְסֵעַ אֶל הַמְּחוּל  
תוֹךְ רֶשְׁרוּשׁ גְּנִים – כְּמִשֵּׁי הַקְּרִינוֹלִינָה.

מְפַרְכּוֹת הַכֶּסֶף וְנוֹס מְתִילְדָת,  
לְדָה-מְזַרְקָה נוֹשֶׁקֶת לְבִרְבוֹר,  
פִּזִּי עֲנֵג חוֹשֵׁף אֶת רֶגֶל פּוֹמְפָדוֹר  
וְפִסְלֵי מְלָכוֹת עוֹצְמִים עֵינָם: – בּוֹגְדָת!...

השיר "ארמונות מקשה", הפותח בתיאור ארמונות ורסיי הדומים לתיבת שי מהודרת, ובעצמו הינו כעין תיבת שי מהודרת, הוגש כמתנת הוקרה לשלונסקי, כדי שהלה ישבצו בפתח הגיליון הראשון של כתב-העת החדש שלו טורים, יורשו של כתובים.<sup>1</sup> עם זאת, ייתכן שהשיר התחיל להתהוות עוד בזמן הלימודים בצרפת, כמו שירים פריזאיים אחדים מבין שיריה של מחברת "שירים מצרפת", שחופרו מעבר לים בסוף שנות העשרים, אך נדפסו בתל-אביב של ראשית שנות השלושים. שירו של ייטס, שבמרכזו סצנה מיתולוגית, הוא שיר גועש ומלא אנרגיה. לעומתו, שירו של אלטרמן הצעיר, המתאר פסלים על נושא מיתולוגי, הוא כמובן סטטי למראה, אלגנטי ומושלם כמין מיניאטורה צרפתית קלסיציסטית. גם בו, כבסונטה הסדורה והפרועה כאחת של ייטס, רוחשים מתחת לפני השטח רחשי לב אנרכיסטיים, המלמדים שה"קנקן" עלול להטעות את המתבונן בו ולהסיח את דעתו מן העיקר.

שני השירים מעלים גרסה אישית ולא שגרתית של סיפור לדה והברבור: ייטס כתב כעין סונטה, שצורתה הכבולה ותכניה הפרועים מעידים על תחושתו, תחושת מי שנקרע בין מאוויים עזים לרסן כפוי. שירו עתיר אליטרציות (כגון *brute blood*, או *he holds her helpless*), ומשובץ בחרוזים מיושנים וחדשניים כאחד (כגון *up-drop, push-rush*). גם אלטרמן

חיבר שיר מחוטב ומלוטש, מלאכת מחשבת, ממש כמו התיבה המלכותית עטורת הפנינים הנזכרת בפתחו וכמו הפסלים הקלסיים חטובי החמוקיים הנזכרים בסופו. גם כאן, אין החזות הסדורה ערובה לכך שתוכו של השיר כברו. אדרבה, תכנונו ותכנו עומדים בניגוד משווע למה שמתרחש בו במרומז, ולמה שעוד עתיד לקרות לגיבוריו "לאחר רדת המסך". שני השירים צופים חזות קשה, לגיבורים ולאנושות כולה, בשל כניעתן של הנפשות הפועלות ליצריהן. שניהם כתובים מתוך אירוניה דרמטית (זו המקנה לקורא, או לצופה, המכיר את מהלכי העלילה, יתרון על פני ה"נפשות הפועלות", שאינן יודעות עדיין מה יעלה בגורלן בעתיד הסמוי מן העין).

לאמתו של דבר, שני השירים אומרים, בלי לומר זאת מפורשות, שאת מהלכיה הדרמטיים של ההיסטוריה קובעים לפעמים עניינים קלי ערך כביכול מן התחומים ש"בינו לבניה", על-פי המימרה הצרפתית הנודעת "cherchez la femme" (= "חפש את האישה"). היה כבר מי שאמר בחיוד, שאילו היה אָפּה של קליאופטרה ארוך בסנטימטר, אפשר שכל מהלך ההיסטוריה היה שונה בתכלית.<sup>2</sup> במקביל, אפשר לומר, שאלמלא פרשת גֵּדָה והברבור, אפשר שניתן היה למנוע שרשרת ארוכה של מלחמות דמים, עתירות קרבנות חינם. שרשרת זו החלה בגלל יְזֵמָה בלתי ברוכה של גבר מתוסכל אחד, שלא בא על סיפוקו ללמדך שגבר החושק באישה או החושד בה, ומה גם מנהיג האוחז ברסן השלטון, עלול לעולל מעשה מר ונמהר, שסופו מי ישורנו. מכאן אֶזְכּוֹרָה של גֵּדָה חסרת הישע, שחטיפתה מבעלה הביאה למלחמות בלתי פוסקות, שחרצו לימים את גורל בנותיה ואת גורל נכדתה איפיגניה. מכאן אֶזְכּוֹרָה בשיר האלתרמני של מדאם פומפדור, אשת הארמון המחוכמת, שסיפקה את מאוויי המלך וסיכלה את מזימות יריביו, אף מינתה חצרנים, שרי צבא ומדינאים, ששינו את פני ההיסטוריה.

הבית האחרון, המתאר כביכול את הפסלים הדוממים שבגני נְרְסֵי, מקיף את מעגל החיים כולו, מֵגֵּדָה ועד מוות. בתחילתו, מתוארת ונוס המתילדת מבִּרְכּוֹת הכסף (כלומר, נולדת מקצף הגלים, או מאדוות המים הקלה של הברכה המסוגנת; תוך שימוש מרומז בהוראתה העברית של המילה "גֵּדָה"), ובסופו חורצים פְּסֵלֵי המלכות, בלי להניד עפעף, את גזר דינה של פילגש המלך, רמז למהפכה הצרפתית, העומדת בשער שמעבר לכותל. מדם פומפדור הייתה, כידוע, אהובתו של המלך לואי החמישה-עשר,<sup>3</sup> נינו של לואי הארבעה-עשר. בתכניה המדיניים גרמה לארצה שתיכנס למלחמה בת שבע שנים, ואף גרמה לממשלת צרפת שתחתום על שני הסכמים שהצרו את צעדיה. פחות משנות דור לאחר מותה (כלומר, תוך תקופה קצרה עד מאוד במונחים היסטוריים), פרצה המהפכה הצרפתית שְׁעֵזְעָה סדרי עולם בכל תחום מתחומי החיים.

באחדים משירי המחברת "שירים מצרפת", נזכרות דמויות שונות מן המיתולוגיה היוונית-רומית. באמצעותן ביקש המשורר הצעיר לומר אמירה אקטואלית על פריז הקונטמפורנית, שאותה הכיר מקרוב, ועל המצב האנושי כולו. בשיר "את גן הטיולרי ארמון שחור חובק" ובדומיו, נזכרים אתרים פריזאיים כמו כיכר הקונקורד, מחילות המָטְרו, רציפי

הסינה, הנוטר-דס, כיכר הבסטיליה, גני הטיולרי ושער הכוכב (l'Etoile). באחד משירי המחברת, "בגן בדצמבר", מתואר, לראשונה גן הארמון הצרפתי במין טכניקה אלתרמנית טיפוסית, המציגה את ה"טבע" כ"אמנות" (art, artifice), המצופה בזהב ובכסף (כאן יש צידוק מלא להצגתו המלאכותית של הטבע, שהרי מדובר בגן מסוגן, מעשה ידי אדם, אך ב"כוכבים בחוץ" תיאר אלתרמן בטכניקה דומה גם את הנוף הכפרי והעירוני, תוך היפוך גמור בתפקידיהם של "הטבע" ו"האמנות", ללא הנמקה כה ברורה ומובחנת). ב"בגן בדצמבר" מתואר בראשונה גם "פרוז תוקע ללא ניב", תמונה רגילה ויום-יומית מן המציאות הפריזאית, ובה פסל שיש האוחז בכלי נשיפה דומם, שזכתה בשיר הקטן "ארמונות מקשה" לניסוח האוקסימורוני המרשים: "פה דממה תוקעת בשופר גדול".<sup>4</sup>

השיר "ארמונות מקשה" שייך לאותם שירים אורבניים, שבמרכזם אתרי נוף החקוקים באבן, אך לבם אינו לב אבן כל עיקר. לימים, תיאר אלתרמן בספרו כוכבים בחוץ את אנדרטת השיש הרצה עם ילדה השבור בשיר "הדלקה", את האנדרטות הניצבות על הגשר ומים בעיניהן בשיר "הסער עבר פה לפנות בוקר" ואת העיר המיתמרת כמו רובע מונטמרטר הפריזאי, או כמו ערים כדוגמת ירושלים או יפו, "בתימרות האבן, / של המגדלים והכפזות" בשיר "ליל קיץ". הארכיטקטוניקה בשיר זה מרובעת, בכל משמעיו של תואר זה: ארבעה כתליו של הארמון "פָתְלו שוּלֵי רְבוּעֵי", התיבה הנשלחת במתנה אף היא צורתה רבועה, והגן הצרפתי אף הוא סימטרי וגאומטרי, מכולכל ומחושב עד לפרט האחרון. גם הפרוזודיה משתתפת בצורה הקלסיציסטית הסימטרית: לפנינו בית מרובע שחריזתו היא **א-ב-ב-א**, וששת הטרוכאים שלו הופכים את שורותיו לכעין אלכסנדרינים, שברובם יש צורה, החוצה את הטור לשני חלקים שווים. ואולם, אין לשכות, כי בתוך הצורות הארכיטקטוניות הרבועות והסימטריות משובצים גם אלמנטים עגולים וכדוריים, כמו הפנסים והפנינים הנזכרים בבית הראשון, הכיכר העגולה ופתחה העגול של החצוצרה מן הבית השני, ואולי גם ברכות הכסף מן הבית האחרון.

כאמור, הצבעים השולטים בשיר הם צבעי הזהב והכסף, צבעי האמנות המלכותית והמלאכותית של התקופה המלוכנית. אפילו הטבע כאן הוא טבע מלאכותי, שהרי הגנים הם גנים צרפתיים, מסוגננים עד לפרט האחרון, רחוקים ת"ק פרסה מן הטבע הבראשיתי. אלתרמן אהב, כאמור, להציג את הטבע כ"אמנות" (artifice), שבה הכול קפוא וממושטר; וגם להפך: במעשה האמנות הסטטי הוא נהג לנסוך חיים ולהציגו כפקעת של יצרים (כבשורות "לך פלים מאבק ספריות / גבורים נשפחים של רומנים" מתוך השיר "בקר בהיר", למשל). ב"ארמונות מקשה", האמנות מתבטאת בריקוד ובפיסול. במלאכותיות המנומסת של הגן משתלב בריקוד המעודן רב-המוסכמות של נשים בקרינולינות וגברים בחליפות שרד ובפיאה כסופה לראשם, מתגלים ההתרגשות הארוטית ושאר גילויי היצר בניד עפעף קל שבקלים ובמגע יד ומרומז. גם הפסלים מספרים בהיחבא את סיפורן של פרשיות עזות יצר, ששינו את פני המציאות ואת תולדות האנושות.

בשירת אלטרמן ה"טבע" שמחוץ לכותלי החדר ולאולמות ההיכל צבוע – מעשה "עולם הפוך" – בצבעיה המלאכותיים של ה"אמנות". הטבע לומד מן האָמן כיצד "להתלבש" ו"להתנהג", ומתנהג לפי קביעתו של שקספיר: "כל העולם במה". מתחת למסכות הנימוסים והגינונים מסתתרים יצרים עזים וגועשים: משיכה מינית, תאוות הֶדוֹניסטיות המוליכות לבגידה, תשוקה שאינה יודעת שָׁבֵעָה לכסף ולשלטון. איזו דרמה יכולה להתחולל מאחורי הקיפאון והשקט המדומים – על כך יעיד הבית האחרון, המוכיח בעליל כי הליבידו שולט בכול: הַיָּצֵר בונה ומוליד, אך מביא גם למלחמות ולהפכות חצר, לקנאה ולהרס. כדי לבסס הנחה זאת הלך אלטרמן, בעל הפואטיקה הסימטרית שפָּנִיה פני יאנוס, לשיטתו של אוטו ויינינגר בספרו "מין ואופיי", ותיאר שני סוגים של נשים: הקדושה והקדושה. ב"ארמונות מְקֻשָּׁה" הציג דגם בינארי, ההופך עד מהרה לדגם שלישוני: וְנוֹס התמה והברה, המפציעה כאיילת השחר, מול מדם פומפדור המושחתת, סמל הֶדוֹניזם והתככים של חצר המלכות. וכדי להעשיר את הדגם הבינארי, מוסיף השיר בן שלושת הבתים את דמותה של לָדָה, הממצעת בין שני טיפוסים הנשים המנוגדים: מצד אחד, היא נחטפה מידי בעלה שלא באשמתה; אך מצד שני, הרי היא "נוֹשֶׁקֶת לַבְּרָבוֹר", סמל האקסטרורטיות הגברית.<sup>5</sup>

לפנינו השקט שלפני הסערה. "כָּל שְׁלוֹם הָיָה זְמַן שְׁבִין שְׁתֵּי מְלָחְמוֹת", אמר אלטרמן באחד מ"טוריו",<sup>6</sup> וגם כאן, בעוד החיים מתנהלים להם בשובה ונחת, כבר עומדת על הסף מהפכה הרת גורל, שתחרוץ את גורלה של אותה עלית שוקעת, שהורגלה לחרוץ גורלות בהינף שרביט. בטרקליני הארמון ובגניו, הנשים עדיין יוצאות, כמימים ימימה, ב"מְשִׁי הַקְּרִינוֹלִינָה" אל המחול המאופק, מלוות במחזריהן המעודנים. גם בחדריו המוצנעים של הארמון, עולם כמנהגו נוהג: הפֶּזֶז,<sup>7</sup> המשרת הצעיר והרענן, עדיין משרת את גבירתו, וחושף את רגלה הענוגה. בעוד שנות דור לערך תלך גבירתו מעדנות אל הגיליוטינה, וחצר המלוכה בצרפת תימחה מתחת לשמים. פרשות האהבהבים והבגידות הן כעין פרלוד שקט ואלגנטי לתימרות העשן ולהבות האש, המתרסים ושלטי החוצות, שעד מהרה ישטפו את פריז וישנו את פני העולם כולו. אגב, התחושה של "רגע לפני הסערה" משותפת לשני השירים הפריזאיים ביותר של אלטרמן: לשירו "את גן הטיולרי ארמון שחור חובק" ממחברת "שירים מצרפת", שבו הבועה של עולם המלוכני עוד מעט ותפקע כלא הייתה ("רָגַע עוֹד וְהָעוֹלָם / תִּפְּוֹצֵץ כְּשֶׁלְּפוּחִית שְׂשׁוֹן"), ובשיר שלפנינו שבו "עוֹד מְעַט נְרָסִי תִפְּסַע אֶל הַמְּחֹל". בידוענו מה עלה בגורלה של האריסטוקרטיה הצרפתית, לא קשה לנחש איזו חזות חוזה כאן אלטרמן למערב (בנוסח ספרו של אוסוולד שפנגלר שקיעת המערב ובנוסח חיבורו של אלכסנדר בלוק תמוטת ההומניזם).<sup>8</sup>

החוויה האישית נכרכת כאן במחשבות היסטוריוסופיות ועתידיניות: אלטרמן, כמו ייטס, לא רווה נחת מאהבות העלומים שלו, והוא מתבונן תכופות באישה במבט מיוזָנְגִי למדי. התבוננותו התבוננות בינארית, המחלקת את העולם ל"בני אור" ול"בני חושך": האישה היא יצור יפה, טהור וחסר זדון (וְנוֹס המתיילדת מקצף הגלים), ולחלופין, היא ברייה פרוצה ומושחתת, חסרת מוסר ומוסרות (מדם פומפדור) היא יכולה להיות נאמנה עד מוות, או



בוגדנית, באשמתה או שלא באשמתה, כמו לדה הנושקת לברבור, למרות שהיא אשת איש. הנזק שאישה כמו לדה והגברים המאוהבים בה גורמים, מדעת ושלא מדעת, הוא נזק רב דורי: אבות ואימהות אכלו בוסר ושני בנים ובנות תקהינה (ותעיד פרשת איפיגניה, דור שלישי לנשים יפות שגברים המיטו עליהן אסון). בגידה בתחום יחסי האישות יכולה להביא אפוא לתוצאות הרות אסון: היא יכולה להביא לידי אונס כבשירו של ייטס, או לעריפת ראש האישה, כמשתמע משירו אלתרמן. מעניין להיווכח שגם המשורר המנוסה וגם הצעיר (שניהם אחרי פרשות אהבה נכזבות ומתסכלות) יצקו את רגשי הזעם והתסכול שלהם לשורות רגועות ומהוקצעות, מלוטשות אפילו יותר מן הדרוש בשיר מודרניסטי. אם הצליחו לתעל את התוקפנות והאלימות הלֵטנטיות שלהם ליצירת שירים יפיפיים ובני אלמוות, דינו.

\*

מעבר לעניינים האוטוביוגרפיים הצרים והאישיים, לפנינו גם עניין דורי, רב חשיבות ומשמעות, ההופך את שני השירים שלפנינו לנציגים מובהקים של זמן היכתבם. לא במקרה פנה ייטס, שהושפע מניצשה, לתיאורה של אישה שהיא או קדושה או קדשה, ולא במקרה רווח מוטיב זה ביצירת אלתרמן לסוגיה ולתקופותיה (למן שיר העלומים הגנוז שלו "קונצרט לג'ינטה", ועד לקובץ המאוחר חגיגת קיץ ולפזמון המאוחר "זמר מפורחית", הפותח במילים "יש בתי יין וטֶרֶנוֹת"). אגב, ברבות מיצירות אלה, המחלקות את המין הנשי חלוקה בינארית, העניק אלתרמן לגיבורה הנשית את השם "מרים", שהיא, בעת ובעונה אחת, גם מרים הגלילית וגם מרים המגדלית; גם הקדושה וגם הקדשה.

לא במקרה פנו משוררי המודרנה התל-אביבית לכתיבת שירי יין ושירי חשק, פונדקים ובתי מרוח. כבר במחצית השנייה של המאה התשע-עשרה גילה המודרניזם האירופי המוקדם מחדש את הוויטליזם ואת האֵטוויזם של התקופה האלילית ושל ימי הביניים (מבלי לדעת להיכן תוביל מגמה זו את האנושות במאה העשרים, במלחמת העולם הראשונה והשנייה). המודרניזם גם גילה מחדש את פרנסואֵ ויון, המשורר הבינאימי שהתרועע עם שודדים ופרוצות, ובעקבות גילוי זה חזר לז'אנרים בינאימיים, ששירת המערב זנחה למשך מאות בשנים. מצד אחד, שימשו ז'אנרים עתיקים אלה עדות לפנייתו של המודרניזם אל מקורות ארכאיים, אל התקופה שבה טרם סירסה התרבות את יצריו הטבעיים של האדם. מצד שני, שיקפו הז'אנרים הקדומים בבואה נאמנה ל"זמנים מודרניים": לתקופה של פריצת גבולות, הגבלות ומגבלות.

יחסם ה"שוביניסטי" של שלונסקי, פן, אלתרמן, רטוש ואחרים כלפי האישה, כפי שהוא עולה משירי האון והפריז של להם, אף הוא עשוי להיראות תמוה פחות ומובן יותר על רקע המודרניזם ה"קמאי", פורק העול והמגבלות, שקיבל כאמור את דימויה הזנותי של האישה, בהשראת הספר מין ואופי מאת אוטו ויינינגר, דימוי שקיבל את ביטויו הנועז ביותר בספרות העברית בסיפורת של דוד פוגל. משיריהם של המודרניסטים העברים מצטיירת מלחמת

המינים כיחסי בועל ובעולתו, כיחסי אדון ושפחתו, או כיחסי רועה וכבשתו, ולא כיחסים שיוויוניים. אין לשכוח ששתי השפות, העברית והאנגלית, הן שפותיהן של רועי צאן ועובדי אדמה: בעברית הבעל הוא הבעלים, ושמות האימהות לקוחות מתחום המקנה (רבקה היא מלשון רב"ק אחי רב"ץ, כלומר כבשה שמרביצים אותה כדי להלעיטה; "לאה" היא כבשה נהלאה ו"רחל" היא "רחלה", כלומר כבשה בוגרת).<sup>9</sup> גם בלשון אנגלית, שנולדה לשונם של רועי צאן, המילים "husband" ו"husbandry" (משק החי בחווה) מאותו שורש נגזרו.

יחסים אלה אינם בהכרח בבואה לחיים החוץ-ספרותיים של "הנפשות הפועלות", ויש בהם לא מעט מ"רוח התקופה", שהעלתה על נס את הפרימיטיביזם ואת האַטביזם הקמאי. דווקא המציאות הביוגרפית, החוץ-ספרותית, כלל וכלל לא הצדיקה יחס "שוביניסטי" כמו זה הבא לידי ביטוי בשיריהם של משוררי המודרנה התל-אביבית. אלתרמן, למשל, היה בנה של רופאת שניים, אחיה של מחנכת וסופרת, בעלה של שחקנית תאטרון, אהובה של ציירת ואביה של שחקנית, משוררת ופזמונאית. כל הנשים שבחיו היו נשות קריירה, שכלל וכלל לא התבטלו בפני הגברים שבסביבתן. גם רטוש גדל בבית שיוויוני, שבו לא נודע הבדל מהותי בין אישה לגבר: אִמו ניהלה ביחד עם אביו את הסמינר שבבעלותם, ולא נרתעה ממאבקים פוליטיים נגד עורכיה ופטרוניה, מאבקים שהיו באותם ימים רחוקים נחלתם של גברים; אחותו מירי הלפרין-דור הייתה המשוררת המודרניסטית הראשונה מאסכולת שלונסקי, ואלמלא מתה בדמי ימיה, היא הייתה עשויה לכבוש מקום מרכזי ונכבד בתולדות השירה הארץ-ישראלית. אישיותם של שני המשוררים הללו עוצבה, אם כן, על רקע המציאות המודרנית, שבה האישה יכולה להיות אסרטיבית, "קרייריסטית" ובעלת כשרון יצירה.

על רקע זה, יש מקום לתהייה באשר ליחסם ה"שוביניסטי" כלפי האישה. אכן, יחסם כיחסו של ויליאם באטלר ייטס מתגלה כיחס קמאי, ולא במרכאות כפולות, המעורב בסקרנות אינטלקטואלית של בן המאה העשרים, זה המכיר היטב את תוצאות תצפיותיהם של דרווין, פרויד, יונג, פרייזר (וגם של ניצשה, שטבע את המימרה "בלכתך אל האישה אל תשכח לקחת עִמך את השוטי"). לא קל היום, ממרחק הזמן והשתנות הנורמות, להתחקות אחר המניעים להשקפתם האנטי-שיוויונית של משוררי המודרנה, השקפה המורידה לא אחת את האישה לדרגת אדמה נכבשת ורמוסה ואת הגבר היא מעלה למדרגת אֵל כל-יכול. ייתכן שהשקפתם הושפעה מן ה"ימין" האנטי-קומוניסטי, שהחזיר בשנים שבין מלחמות העולם את הסיסמה הנודעת KKK (ר"ת בגרמנית של "קינדֶר, קיֶּה, קירֶּה", שמשמעה: על האישה לחזור לתפקידה ה"טבעיים", שהם הטיפול בילדים, ההתעסקות במטבח והעיסוקים הקהילתיים הקשורים בכנסייה). הלכי רוח כאלה חדרו אל השירה הצרפתית המודרנית, וממנה גם אל המודרניזם העברי. אלתרמן היה מבכר אולי לשכוח, עם השתנות הנורמות הסוציו-פוליטיות בארץ ובעולם, כי באחד משיריו המוקדמים, קרא אל הציבור ואל האישה בפתוס כן ונרגש, באומרו: "אַתם אוֹמְרים... סְדְרֵי עֵתִים חֲלָפוּ, / הָאִשָּׁה תִּגְיֵחַ מִנִּי סָגוּר, / גַּם לְמַעַנֵּה דְרָכֵי תִּבֵּל

הַתּוֹ, / גַּם עָלֶיךָ תִּפְשׂ בְּמִשׁוֹטֵי הַדּוֹר. // כְּעֵדֶת אֶפְרוֹחַ מְבַעֲתֶת עֵיט, / הַגִּיגִי סְמָרוֹ, יִקְרְאוּ  
נוֹאֲשִׁים : / אִמָּא! אֵל תִּטְשֵׁי אֶת מְקַדְשׁ הַבַּיִת, / אֵל תִּשְׁאֵי נְאוּם בְּאַסְפַּת נָשִׁים...".<sup>10</sup>

אך גם בבשלותה, אין יצירת אלתרמן מתארת יחסים שיוויוניים בין המינים: לעתים מתוארת בה אשת שררה רמה ונישאה, שהגבר עפר תחת כפות רגליה ("פגישה לאין קץ", למשל), ולעתים – שפחה כנועה ונרצעת, שנאמנותה הנצחית לגבר אינה תלויה בדבר (נעמי בפונדק הרוחות, למשל). במקביל, העלה רטוש בקובץ שיריו שידי נערה, בסגנון תמציתי ושלדי, את מאבקם של הגבר והאישה, כמאבק שבו בתחילה ידה של האישה על התחנתונה ("והוא בעל / והיא שפחה חרופה"), ובסופו של דבר, ידה של האישה על העליונה ("והוא כורע / והיא אֶלִיָּה"). אצל אלתרמן ורטוש כאחד – שעולמם השירי עוצב במקביל, וינק מאותם מקורות השראה שמהם ינקו גם סופרים אנגלים כדוגמת ו"ב ייטס וד"ה לורנס – הצטיירה מלחמת המינים כמאבק, שבו יש צד משפיל וצד מושפל, צד מכניע וכובש וצד כנוע ונכבש. הליבידו בשירים אלה נתפש אפוא כעילה למאבק נצחי, שגם המוות לא יוכל לו.

ולסיום, הרהורים אחדים מיתרון הפרספקטיבה ההיסטורית: "לדה והברבור" של ויליאם באטלר ייטס הוא מן הידועים בשירת העולם; שיר העלומים של נתן אלתרמן צלל לתהום הנשייה. האומנם צלל שיר מלוטש זה מבלי שיותיר עקבות? השיר אמנם לא נכנס לקובצי שיריו של אלתרמן, אך אחדים ממרכיביו שרדו כמדומה, בטרנספורמציות ובטרנספוזיציות שונות, בשירתו הבוגרת והבשלה. בתוך עשור אחד מפרסומו של שיר זה, הן הפך אלתרמן למשורר האהוב והנחשב ביותר של ה"יישוב". בשלב זה כבר פרסם את הקבצים כוכבים בחוץ ושירי מכות מצרים, וכן את מחרוזת שירי "רגעים" שליוו את האקטואליה של זמן היכתבם בחרוזים חינוניים ושנונים. גם פזמוני "המטאטא" הקנו לו בשלב זה אהדה ומוניטין, ואחדים מהם הושרו בפי כול. הברווזון הדחוי היה אפוא לברבור מרהיב עין.

שירתו האורבנית הפכה מקור חיקוי למשוררים ולפזמונאים. במקום כְּרִיָּאֵל של שלונסקי, השקוע במ"ט שערי טומאה, העמידה שירת אלתרמן תיאורים של עיר קטנה ונאיבית – על בארותיה, כיכר השוק שלה והיונים שעל כרכובי בתיה – עיר העולה כאילו מבין דפיהם של ספרי אגדה נושנים. את מראותיה של פריז, על בתי הקפה והיין שלה, העביר אלתרמן לתל-אביב הקטנה, שבתיה הקטנים שזה אך נבנו בהקו עדיין בלובנס. מראות מפוארים מגני ורסיי, סמל האצילות המושחתת הקרבה לקצה, הועברו לגני העיר החדשה והתמימה, ואפילו תיאור הכיכר והמזרקה מהשיר "ארמונות מקשה" קיבל גרסה חדשה, המתארת להלכה את העיר שבכל זמן ובכל אתר ולמעשה את תל-אביב ההולכת ונבנית: "כֶּפֶר תּוֹסֶסֶת – גַּת הָאוֹר הָעֲרִיָּצָה! – / מִמְעָקָה שְׁחֵרִית אֲנִי נִזְרָק עֲדִיךְ, / אֲנִי רְאִיתִי אֵיךְ עוֹלָה מִן הַרְחָצָה / נִפְשֵׁי אֲשֶׁר טְבְּלָה בְּשֵׁאוֹן מְזַרְקוֹתֶיךָ!" (בשיר "מראות אביב", הכלול בחלק ג' של "כוכבים בחוץ" שמראותיו ארץ-ישראלים כמדומה).

אך אין לטעות ולראות בפנייתו של אלתרמן אל העיר האירופאית הקטנה, כפי שנוצרה בימי-הביניים בצל הארמון, נאו-רומנטיקה והתרפקות על העבר. אלתרמן ביקש בעזרת

תמונות תמימות אלה להזהיר את קוראיו מפני האימה הטבטונית הניצבת בשער, ומפני ההרמוניה והיופי ה"מושלמים" של התרבות האירופית, וזו הגרמנית במיוחד, שעלולים להידרדר במהירות רבה אל הברוטלי והגסטיאלי. באחדים משיריו ברח מן היופי ההרמוני הזה, והמיר אותו בדיסהרמוניה, בקרירותו ובמתכיותו של הצליל, במקצבים המכאניים, בצבעים המובחנים ובצורות חדות המתאר. כך, למשל, בנה את המציאות החזותית בשיר אורבני ידוע כדוגמת "ירח" (כוכבים בחוץ), כמו בשיר "ארמונות מקשה", ממשטחים גאומטריים מובחנים, כבאמנות הפלסטית המופשטת: העיר הבצורה צורתה צורת טבלה רבועה או מלבנית; הירח ו"עגילי" העץ – צורתם צורת עיגול; הברוש – צורתו צורת חרוט מחודד. הרכבתן של צורות גאומטריות זו על גבי זו אופיינית לאמנות המופשטת, וכמו בו יש ב"ירח" פישוט מדעת של מראות הטבע בלי לקפח את מהותו של העצם המתואר.

גם בשיר הידוע "ליל קיץ" עשה אלתרמן שימוש ביסודות מן השיר שנגנו: שני השירים האורבניים הללו, הגנוז והמוכר, כתובים בהקסמטר טרוכאי, בשניהם הנוף האבני מצופה בזהב, בשניהם נסך המשורר חיים באבן הדוממת, בשניהם מובלע הפרדוקס שלפיו הדומייה משמיעה קול מחריש אוזן, בשניהם מוצגים נופי האבן המסוגננים במין תערובת אלתרמנית אופיינית של תום ושל רוע, בשניהם נרמז כי התשוקות הליבידינליות הנידחות מניעות את העולם. וקו היכר משותף נוסף: בלב התיאורים הנכריים והמנוכרים של העיר המצופה בזהב בוקע לפתע פתאום גם צליל-לוואי יהודי, פמיליארי, המעורר את הלב מתרדמתו ("הלב צלצל אלפים", זכר לאלפיים שנות גולה). כבר ב"ארמונות מקשה" השתמש אלתרמן במילים בעלות צלילי לוואי יהודיים, מהתנ"ך ומסידור התפילה,<sup>11</sup> אך לא הרבה בשימושי לשון כאלה כשלונסקי, רבו ומורו. במאמרו "סוד המרכאות הכפולות" (1938), שנכתב באותה שנה עצמה שבה הופיע הקובץ כוכבים בחוץ, הוא אפילו הסביר את חששו מן השימוש המופרז במילים ובצירופי לשון טעונים ב"יידישקייט" או בדפוסיו הרטוריים של הממסד הדתי והציוני, שכבר נשחקו מרוב שימוש:

באמרנו **ארץ-ישראל** – מיד עולה באוזנינו המולה גדולה של תפילות ונדודי גולה והימנונים וצלצול קופסאות של הקרן-הקיימת ומעגלי הורה וגעיית פרות במשקים ושאון חוצות בתל-אביב – אנו שומעים **הרבה** בשם הזה, אנו שומעים בו **יותר מדי**, אנו איננו מבחינים בו כל מאומה. לא את הרעש ירא השיר – הוא ירא את המהומה.<sup>12</sup>

מובן, שימוש מופרז ביסודות "מיושנים", בעלי שובל ארוך של כובד ושל מכובדות, מספן את השירה המודרנית, אך דווקא כמודרניסטן התיר אלתרמן לעצמו ליטול פה ושם גם יסודות שהעלו עובש ולהחזירם למחזור החיים של השירה העברית. הוא השתמש ביסודות ה"מיושנים" כשם שאדריכל מציב בצד ריהוט חדש ומודרני, העשוי כולו זכוכית ומתכת, גם שידת עץ עתיקה וכבדה, לשם הבלטה והדגשה. על כך כתב בשיר השמיני מבין שירי המחזור "שירים על רעות הרוח" את השורות הבאות: "הַחֶדֶשׁ הַמְמַרְט פְּהַחֶשֶׁת, / הַחֶדֶשׁ הַצְּעִיר וַיְמַהִין,

– / מה חנו בלעדית הישן, / בלעדית עתיק המומים: // ועל כן נעשה לנו חפשו / לא לבוז לדברים ומראות/ שעלו בעולם כמו עבשו העולה בכתלי בארות". מותר לאמן המודרנה, שאמנותו נודפת ריח של "צבע טרי", שלא לבוז ליסודות ישנים ומועמים, ומותר לו להציגם לראווה בצד הנוצץ והמבהיק.

שירת אלתרמן יצאה אפוא נשכרת מגניזתו של השיר הקטן "ארמונות מקשה", שכן הישגיו המשמעותיים הוטמעו בתוכה ועיצבו את דיוקנה הייחודי. באופן מיוחד למד אלתרמן משירו זה כיצד להפוך את יסודות ה"טבע" וה"אמנות": לעצב טבע שהוא אמנות ואמנות שהיא טבע. ב"הדלקה", למשל, הבית הבווער נראה כבוהמיין המשחק בתאטרון תפקיד של מלך ועוטה על עצמו אדרת וכתר מלכות, או כמלך היורד מגדולתו ומאבד את כתרו ("נהבית זקן ולוהב בבלוזאיו/ ומדקלם במפל הקורות והקיר, / מאבד בינתו, מנופף אגרופיו, / הוא ארמון, / הוא אריה, / הוא המלך ליר!"), והפסל הקלסי המנותץ, הניצב בעיר המוצתת, נשאר למרות השרפה לבן ונצחי, כמו הנושא המונצח בו ("לבדה, כאובדת אור ושמים, / לבנה ונצחית פלבנת הברבור, / עוד רצה, עוד רצה, אנדרטה של שיש, / האם וילדה השבור").

בתיאור זה, המזכיר את פסל לדה והברבור מן השיר הגנוז "ארמונות מקשה", מקופלים רעיונות רבים, שעתידיים היו להנחות את אלתרמן ביצירתו, לסוגיה ולתקופותיה. כדרכו, העניק אלתרמן לתיאור המופלא, ההופך את הסטטי לדינמי, הנמקה ריאליסטית ברורה ומובחנת: כשנוסעים בדרך, הירח נראה כאילו הוא נוסע בנתיב הנסיעה, וכשהכול נתונים במנוסה, נראים האובייקטים הסטטיים, החולפים על פני הנמלטים כאילו הם-הם הדולקים בדרך. במקום שבו צפוי היה למצוא תיאור שחור ומפוחם של אפר, אודים ורמץ, לפתע מופיע תיאור צח ואוורירי, המבהיק בלובן שקיפותו ("לבנה ונצחית פלבנת הברבור"). שוב, לפנינו הנמקה ריאליסטית פשוטה: בכאשר שוככת הדלקה, המלחכת את העץ ומתיכה את הברזל, אכן נותרים בעולם רק פסלי השיש שלא אוכלו באש. אך גם אמת "אקס פואטית" נצחית מובלעת כאן בין השיטין: כל מעשיו של האדם עולים לבסוף בתוהו, ורק "האמנות לעולם נשארת" (סוף השיר מזכיר את סוף שירו של תאופיל גוטייה "האמנות", שבו מתואר פסל הבתולה ובנה השורד אחר הימחות העיר מעל פני האדמה). וכן מובלע כאן רעיון אקזיסטנציאליסטי עמוק, החותר להבנת תמצית תמציתו של הניסיון האנושי: בזמן קטקליזם נורא, רק ערכים נצחיים כאהבת אם לבנה שנפגע עומדים במבחן ואינם נכתמים או מועבים. רעיון זה עתיד היה לחזור ב"שמחת עניים" וב"שירי מכות מצרים" בווריאציות שונות ומתגוננות.

הלקח בשיר זה של אלתרמן, כמו בשני השירים על לדה והברבור, הוא שיש ערכים ודחפים השורדים בעולמנו גם בזמן קטקליזם המאיים על האנושות להאבידה; ערכים ודחפים כדוגמת דאגת הורים לילדיהם או קנאת גבר לאהובתו. אלה הם הערכים הבסיסיים המניעים את עולמנו, והם שנמצאים גם בבסיס היצירה ("יצר" ו"יצירה" מאותו שורש נגזרו). על כן, גם כשהאמנות מקפיאה את הדרמה האנושית ומגלפת אותה בשיש, או בשורות חטובות ומגולפות

כפסל עשוי שיש, עדיין רוחשים מאחורי הקיפאון הסטטי אותם יצרים ליבידינליים, שאורך חייהם הוא כאורך חייה של האנושות. ערכים ודחפים אוניברסליים אלה הם המניעים את העולם, והם שישרדו בו ככלות הכול, גם באבוד שריד לכל הקניינים ולכל נכסי החומר.

הערות:

1. טורים, א, גיל' א, כ"ט בסיון תרצ"ג (22.6.1933), עמ' 5.
2. אלתרמן רומז כמדומה למימרה זו בפזמונו "מה לעשות?", שבו מקוננת הדוברת על יופיה האחראי לגורלה המר, ובין השאר אומרת: "לו הָיָה לִי אֶף גָּדוֹל / עוֹד אֶפְשֶׁר הָיָה לְסַבֵּל...".
3. ולא אהובתו של לווי ה-14, כפי שכתב דן מירון בטעות בספרו פרפר מן התולעת, תל-אביב 2001, עמ' 418-419, תוך החטאת האמת ההיסטורית בארבעה דורות תמימים! אגב מירון אינו מקפיד במיוחד בעובדות היסטוריות, ובעמ' 406 של ספרו הנ"ל, אגב ניתוח השיר הגנוז "מזימה", הוא מתאר בטעות את יציקת הזהב לתוך גרונו של פומפיאוס (וצ"ל קראסוס).
4. תקדימם של תיאורים אוקסימורוניים דומים בקובץ שיריו של אלתרמן כוכבים בחוץ, כגון: "דומיה [...] כְּבִשׁוֹרֵת חֲצוּצָרֵת" ("הנאום"), "דומיה בְּמִרְחָבִים שׁוֹרְקֵת" ("ליל קיץ") או "יש דומיה חֲדָה עַד הַיּוֹתֵה לְקֶשֶׁב" ("אולי היד אותך").
5. גם בשירי אלתרמן, כמו בשירת ו"ב ייטס, הברבור הוא שם-נרדף לגבר הגברתני, וראה למשל בפזמון האלתרמני "אלימלך": "כְּמוֹ בְּרַבּוֹר הוֹלֵךְ הוּא, / עַל הַצְּבוֹר מוֹלֵךְ הוּא".
6. השיר נדפס לראשונה בחתימת "נתן א.", תחת הכותרת "הפרדוכס מדבר", דבר, י"ג באלול תש"ד (1.9.1944), עמ' 2 (בעקבות ועידה של נציגי המעצמות הגדולות, שנתכנסו בדמברטון-אוקס ארה"ב לעריכת תכנית שלום רב קיימא. השיר חזר ונדפס בשם "הערה פרדוכסלית", בהטור השביעי, תל-אביב תשי"ב, עמ' 187-188.
7. בשיר מעודן ומלאכותי זה, משולבים גם רעיונות מתחומי מחשבת השירה (אָרְס פואטיקה) ואמנות הכתיבה התמה, שהרי לאחדות ממילותיו (שוליים, תיבה, page, רגל, זהב) יש הוראה שמתחומי הקליגראפיה ואמנות השירה.
8. במאמרו "תמוטת ההומניזם" (נתפרסם בתרגום עברי בהדים, ג, חוב' א [תרפ"ד]), הביע בלוק את הרעיון, שאחר-כך השמיעו שפנגלר בספרו שקיעת המערב, בדבר סופה של התרבות המערבית. למן ימי הרנסנס ועד לעליית הבולשביזם, טען, חייתה אירופה בסימן ההומניזם והליברליזם. מהפכת אוקטובר היא מפנה בתולדות האנושות, המסמן את קצם של ערכי ההומניזם.

9. ראו: ח"נ ביאליק, "חקר מילים", כתבים גנוזים, המלביה"ד: מ' אונגרפלד, תל-אביב תשל"א, עמ' 308-309.
10. ראו שירו המוקדם של אלתרמן "בעת שופר: לאס", כתובים, שנה חמישית, גילי לה (רכה), כ"ב באב תרצ"ב (6 באוגוסט 1931); וראו גם: מחברות אלתרמן, כרך ב, תל-אביב תשל"ט, עמ' 26-32.
11. ההוויה המלוכנית הזרה בשיר "ארמונות מקשה" משובצת לפתע בשברי פסוקים עבריים-יהודיים, כגון "ושוליו מלאים את ההיכל" (ישעיהו ו, א; השוו לשירה 1); "קריה למלך רב" (השוו לשורה 2) "ביום ההוא יתקע בשופר גדול" (ישעיהו כז, יג; השוו לשורה 6) ועוד.
12. "סוד המרכאות הכפולות", טורים, כ"ה תשרי תרצ"ח (19.10.1938). נדפס שוב בספרו של אלתרמן במעגל, תל-אביב 1975, עמ' 27-31.

\* נדפס לראשונה בכתב העת "שבו".